

聚光院方丈障壁画を語る文脈

渡 邊 雄 二

はじめに

- 一、聚光院方丈障壁画の成立年代の考え方
- 二、塔頭障壁画の変遷における聚光院
- 三、狩野派の水墨行体の花鳥図障屏画展開における聚光院花鳥図
まとめ

はじめに

聚光院（京都市北区紫野大徳寺町）の方丈を飾った障壁画⁽¹⁾は十六世紀の日本絵画史において画期的で重要な作品と考えられている。それは、なにより障壁画としての表現の革新性、あるいは先駆性であり、とくにその中心たる室中間の花鳥図では描かれた巨大な樹木が襖の枠を超え、その枝は画面を突き抜けんばかりにのびており、近景の鳥類は実物大に見える大きさで生き生きと躍動的に描かれるなど、それまでの室町時代の障壁画の世界から大きく進展した絵画とみなされているためであろう。そして、そうした表現から比定される作者であるが、これは諸先学により、狩野永徳とその父松栄の手になつたと考察されている。⁽²⁾さらに聚光院が永禄九年（一五六六）に創建したと伝えることから、これら障壁画、とくに室中間の花鳥図が、この年二十四

歳であった若き永徳によっていち早く創造され、且つ完成された桃山様式を備えた絵画とする。すなわち狩野派のみならず日本の絵画史において偉大な画家とされる狩野永徳の力量を知るわずかな作例のうち確かな制作年代におくことができる作品とされている。⁽³⁾

論者は先に、この障壁画の成立の時期を天正十一年（一五八三）と、これまで考えられてきた永禄九年から十七年降下させた説を提示したが、⁽⁴⁾それまで成立時期について疑問視されることはほとんどなかった。聚光院障壁画が永禄九年に成立することによって桃山時代の絵画が創始されると考えられたために、聚光院障壁画Ⅱ永禄九年Ⅱ桃山絵画の幕開けⅡ永徳二十四歳Ⅱ天才画家、というような連鎖的な構図によって、逆に永徳像あるいは桃山絵画観が形成されてきたようにも思われる。このような聚光院障壁画の成立を前提とした既成の視点の構造を見直したいというのも拙論の目論見のひとつであった。

昨年（二〇〇七年）開催された京都国立博物館での「狩野永徳」展は、聚光院障壁画の成立を天正十一年頃において永徳の画業を見直した展覧会であった。その視点は永徳の画業を冷静に見ようという強い意志のあらわれでもあったように思える。永徳の「天才」をその作品の展開によって跡づける努

力が見られた。⁽⁵⁾ただし、永徳の代表的な画業であった安土城や大坂城の障壁画を現在目にすることができない状況で、その画業を組み立てることはきわめて難しいのは事実である。当展は聚光院の絵画をどのように位置づけるかということによって、それら失われた絵画を含めた永徳の画業を構成しなそうとする試みであった。無論、現存作が少ないとはいえ永徳が織田信長や豊臣秀吉という天下人の画業を受け持ち、御用絵師として空前絶後の事業に関わったことは、けっして矮小化されることはないであろうが、逆にそのことによって永徳像が過大に膨らむことにも問題があると思われる。

この成立年代に関する考察は、例えば同じく狩野永徳の手になる上杉本洛中洛外図屏風のように、その年代の確定のみが次第に議論の中心となり、絵画の意義や表現についての検討が追隨するような状況は絵画史の研究としては十分なものとは思われない。聚光院障壁画の研究も本来の絵画史上の検討を行わずして年代の確定のみ追及することは首肯しがたい。論者は、あくまでも正当に絵画史に位置づける手立てとして、成立年代を考察しようとするものである。

そこで本論では聚光院障壁画の成立年代について拙論で不備であった点を修正しながら、その絵画の本来の用途である禪宗寺院の塔頭建築に描かれた障壁画として、その展開の中でどのように位置づけられるか、また、その画題、描写に注目して、元信以来引き継がれた狩野派の大画面水墨画の変遷において聚光院障壁画をどのように見るべきか、などいくつかの文脈から語ってみたい。ただし、これらの検討は考えうる多くの文脈から抜粋された内容であることを断っておきたい。

聚光院障壁画の問題の焦点は絵画自身にあるというよりも、それを見るものの既存の目にあったのではないかと思われる。これまで永徳の天才を理由

にしてその成立を説いてきたかの観があったが、ハインリッヒ・ヴェルフリンが「確かに人はいつでも、視ようと思うままに視る。併しこのことは、凡ゆる変化の中にもひとつの法則が働いているという可能性を拒むものではない」⁽⁶⁾と述べる言葉を引くまでもなく、聚光院の絵画に対して特別な生成を認めることは控えなければならぬように思える。本論ではその成立にいたる展開に何らかの必然的な経緯、理由があったと考え、それをいくつかの文脈の中から探ってみるものである。

こうした文脈の検討を経て、聚光院の絵画はけっして孤高の絵画ではなく、狩野永徳が祖父元信、そしてそれに関連する絵画制作を継承、展開させ、大きな契機によって工夫完成させた絵画と考えたい。それは、これまでのように聚光院障壁画の表現を若き天才の偶発的な作例と見ることは異なる結果となるかと思う。当図の絵画史の上での位置づけを冷静に行い、そこから永徳の画業を見つめる手だてとしたい。

一、聚光院方丈障壁画の成立年代の考え方

論者前説においては、その成立が永禄九年であることを疑問視することからはじまり、既存の視点をなるべく排除して改めて聚光院障壁画の成立の年代を探った経緯を中心に述べた。しかし、その障壁画がいつ成立したかは確実な記録が見当たらず、成立年代の提示以外に関連作品の変遷や描写の特徴などを追う作業をすべきであった。そうした文献資料を中心に考察した内容となった筆者先行論文を補足訂正したい。年代的な結論を急ぎ、それにいたる細部の確認を怠っていた点もあった。また、成立の状況を示すさまざまな条件とも言える記録や本堂建築修理の結果などを十分に活かしていなかったようにも思われる。これらの不足を補い、制作年代の明らかな作例から推察

される事象などによって聚光院障壁画をとりまいた状況を見出し、その成立の考え方を述べたい。⁽⁷⁾

聚光院障壁画の成立年代を考え直すきっかけは福岡市博物館本二十四孝図屏風（挿図1、以下「福岡市博本」）の制作年代にあったが、これは中本大氏の説では当屏風は聖護院道澄が母の菩提のために作らせたものとし、その一周忌にあたる永禄九年の七月二十三日までの制作であろうと推察する。⁽⁸⁾当屏風が永禄九年に描かれた可能性は高く、それと成立が同じ年とした聚光院障壁画をどのように見るかが問題である。

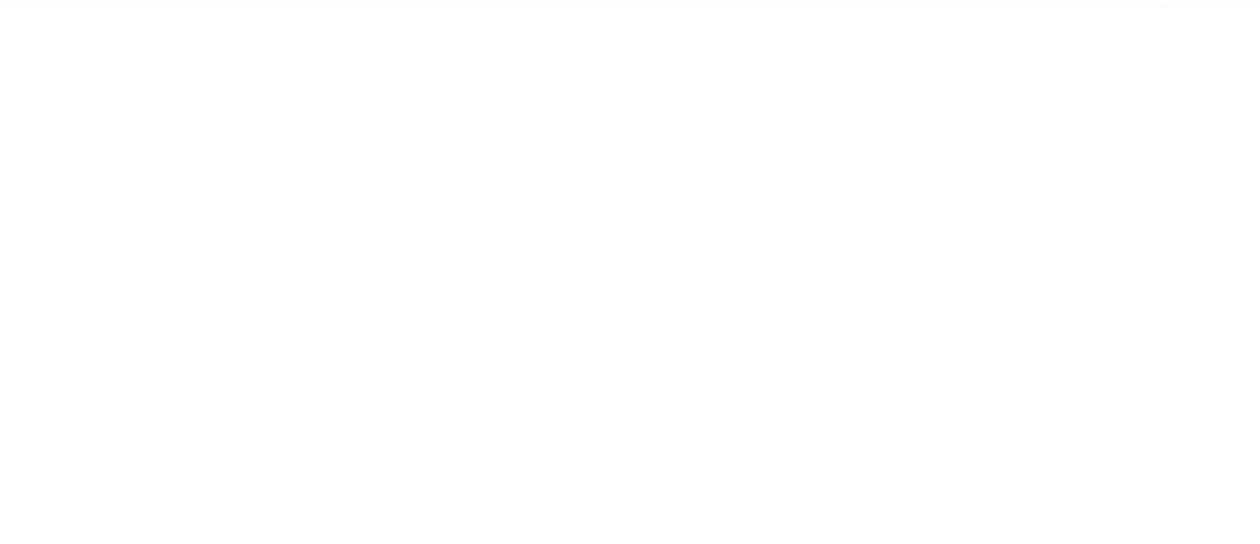
福岡市博本は六曲一双の各隻に二十四孝のうち六つの場面を描き出し、各扇に孝行の人物の詩を四人の禅僧（惟高妙安、仁如集菴、策彦周良、熙春龍喜）が色紙形に書き、その場面が水墨の行体山水図を伴って描かれる。この福岡市博本と聚光院障壁画とモチーフを部分的に取り上げると、図様のみならず描写も近似した表現が見られる。これは筆者も前説で指摘したが、狩野永徳展図録の作品解説で山本氏も指摘している。⁽⁹⁾福岡市博本のモチーフの表現は聚光院の室中間花鳥図ばかりでなく、檀那ノ間の琴棋書画図の人物の面相などとも近い。そして、聚光院障壁画と福岡市博本はモチーフの形態が近似するばかりでなく、墨の濃淡を使い分け、線描に手馴れて巧みであり、力強い描写であることが共通の特徴である（比較表）。これらの特徴を仮に永徳的な資質と見たい。問題は部分の共通性にもかかわらず絵全体が表現する世界は両者に大きな違いがあり、その永徳的な資質を持った狩野派画家により同時期に描かれたとは考えにくいのは山本氏と同意見である。⁽¹⁰⁾

聚光院の絵画とくに室中間の花鳥図は、後述するように狩野派の水墨の行体花鳥図の展開の上で到達した観のある作例と考える。これに対して福岡市博本は武田恒夫氏の論文に示されるように「押絵貼形式から大画面形式への

脱化と転換をはかる試みを最初に托された屏風絵とみなしうる（中略）本図はそれらのいわば起点に位置づけられる意義をもつものとして評価されるだろう」とすぐれた描写で新しい試みを行っていると評価しながらも、当主題の絵画としては発展途上の作例と位置づけている。

そうした二十四孝図屏風の展開について武田論文では現存する作例のほか現在所在不明の作品を含めて考証しているが、これに付け加えるに、栃木県立博物館本二十四孝図屏風（挿図2、以下栃木県博本）は六曲一双の各扇上下に二つの場面を描き、両隻で二十四の場面を描いている。⁽¹²⁾各扇はもととも版本の画面と思われる図柄二つを上下につなげたもので、場面は一つの山水景観とならず、二十四孝図の屏風としては原初的なスタイルと考える。これが武田氏の指摘する「押絵貼形式」の二十四孝図屏風の一例といえよう。栃木県博本は基本的に真体の水墨画で部分的に彩色する。狩野雅楽助作の伝えがあるものの確証はない。そして、屏風装の二十四孝図は次第に一隻の画面について孝行のモチーフの数を減らしながら、背景の水墨山水図との融合を図っていく。その比較的最早い段階が福岡市博本であろう。

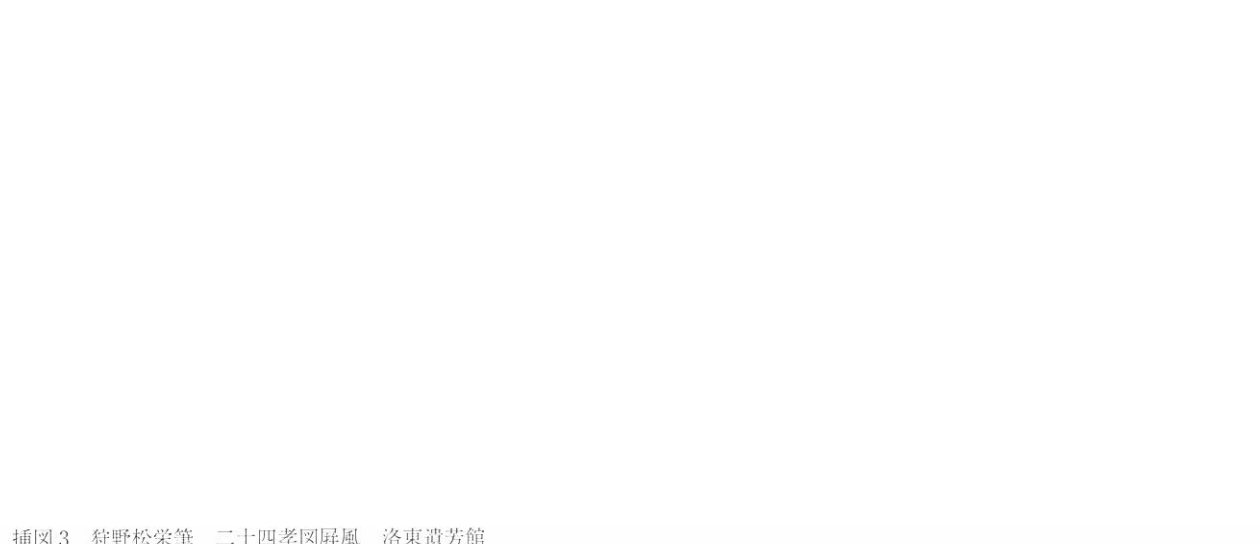
こうした二十四孝図屏風の展開において、背景の山水景観と孝行の場面を融合させていく作例のうち、狩野松栄筆の安藤家本と洛東遺芳館本（挿図3）は、各隻に大きく手前に一場面を置き、中景に一場面、加えて洛東遺芳館本では右隻遠景に一場面を描く。⁽¹³⁾それらの場面は水墨の行体山水の中に人物を配するが、栃木県博本や福岡市博本などに描かれた孝行の各場面を抜粋して大きく描き出すことにより勸戒の雰囲気強く訴え、山水景観を伴う人物画として進展した様相を示す。場面は両隻合わせても六場面以下となり、二十四孝全部を紹介するよりも主な場面を印象付けることに主眼があるようだ。ただし、近景、中景、遠景の場面は整然とつながらず、山水景観とし



挿図1 二十四孝図屏風 福岡市博物館



挿図2 二十四孝図屏風 栃木県立博物館



挿図3 狩野松栄筆 二十四孝図屏風 洛東遺芳館

ではかえって不自然な表現にみえる。これは狩野山楽筆とするボストン美術館本についても、全体の山水景観に六つの孝行の場面を描きこむが、武田氏

も「一定のまとまりをもたせようとした山水の設定から各場面を展開させたものでありながら、全画面の統一については、明らかに構成上の弛みが生じているのである」と、構成上発展していったが、当初の人物と山水の統一に

ついて弛みが出てきたことを指摘し、やや時代が下った江戸時代初期の作例とする。⁽¹⁴⁾ こうした水墨行体の二十四孝図屏風の流れの中で、福岡市博本は屏

風各隻に孝行の六場面を大きめに当てはめて、その間に山水景観を力強く描き、また各孝行の場面も均等に扱うなど、武田氏の論文に示されるように人物中心から山水景観を主体とする様式へと発展していく途上にある作例と見たい。なお、当図は残りの十二場面も描かれていた可能性が高く、二双で二十四孝全部をきちんとあらわそうとした図であったと思われる。⁽¹⁵⁾

それに対して聚光院の花鳥図は、花鳥図と勸戒図という主題の違いもあるが、おなじく水墨の行体の山水表現を伴う図でありながら福岡市博本二十四孝図屏風とはその世界に大きな懸隔を示している。具体的には水墨の大画面花鳥図の変遷について後述するが、両図はモチーフの大きさもさることながら、勸戒の主題を主張するものと画面全体で大規模な装飾的な絵画空間を作り出すものとのモチーフの意味が大いに異なるためであろう。無論、両者の作者が同一人物とは限らず、この時期の狩野派の画家それぞれの技量、画風については理解が鮮明に行われているとはいいたい。また、すべてが個人の制作に帰すわけではなく工房としての制作であるという見方もできるため、それぞれの作品を狩野派当主の系譜の一線上において比較することは危険であることは十分理解しうるが、先述したように両者間には非常に近似したモチーフと描写の共通性がありながら、それぞれの絵全体が表現する世界

は大いに異なっていることから、同時期の作例とはみなしがたく、これを成立時期の相違と見たい。

以上のような動機で従来の聚光院の成立説に再考を試みたが、聚光院の成立について改めて検証すると永禄九年に創建されたという確証は見出せなかった。⁽¹⁶⁾ それではいつ作られたと考えるべきなのか、その年代を考察するの

に、まず関連する文献史料と昭和五十三年から五十五年にかけて行われた本堂の修理によって判明した建築の特性などを満たすことが条件であろう。⁽¹⁷⁾ その中で建築修理の際に玄関天井裏化粧板裏に「天正十一年」の年号を書いた墨書が見つかり、修理工事報告書ではそのころの創建ではないかという疑問が生じたが、天正四年に聚光院の名を記す三玄院文書⁽¹⁸⁾の存在から永禄末年、天正初年頃に建てられたと結論付けた。⁽¹⁸⁾ これに対して美術史研究者からは小川裕充氏が大徳寺文書の元亀三年（一五七三）に聚光院の名が見えることなどから、聚光院の成立が天正年間に下ることはなく、やはり永禄九年に成立したと考えるべきとの主張があり、そのうち二〇〇三年に東京国立博物館で開かれた「国宝 大徳寺 聚光院の襖絵」展においても、その図録論文で田沢裕賀氏は元亀二年の三好長慶像が聚光院に掛けられるべきものとして天正十一年説をとらず永禄九年説を支持した。⁽²⁰⁾

ここで論点を確認したいのは、まず聚光院の寺院としての成立が問題なのではなく、その障壁画の成立が問題であること。さらに、聚光院障壁画がいつ成立したかのみを問うのではなく、それが塔頭障壁画、そして狩野派の画業として、また、狩野永徳・松栄の画業の中でどのような位置づけがふさわしいのかを確認することが重要であろう。そうした点では、聚光院成立の背景となる多くの歴史的事象のうち、障壁画成立に関係が薄い事象の憶測を繰り返すことはあまり意味をなさない。ともかく、この作業を通じて聚光院障

壁画Ⅱ永祿九年という固定的な視点から逃れ、永徳を天才視することや桃山絵画様式が突然出現するという見方から解放されることによって、それらの絵画を特殊なものとしてではなく整然と絵画史の上に置き直す可能性を見出すことの意義が大きいのではないかとと思われる。

論者は聚光院の成立について、いくつかの試案を経て、前説で不明確にしていた部分は、およそ以下のようなことではないかと考えている。まず、聚光院の寺院としての成立は実は永祿九年を大きく隔たらない時期であったと考える。それは大林宗套と笑嶺宗訢の語録『泉州竜山二師遺稿』の「祖心本光禪師行状」に「嗣子義繼捨長慶旧第、宮建一院於龍峰号曰聚光、請師主焉」とあり、これが同語録では永祿九年六月の河内真観寺の三好長慶葬儀の記述の後、そして永祿十一年の大林示寂の事項（「至普通滅後」）よりも前に書かれており、およその時期を想定させる。しかし、それはあくまで当初の聚光院であり、現在の聚光院とは異なる三好長慶の旧邸を移設した建築と考えるのである。同じく『泉州竜山二師遺稿』の「特賜正覚普通国師大林和尚塔銘」によれば、大仙院の西隣の地には天文十年（二五四一）、すでに笑嶺宗訢の師大林宗套の塔頭栽松軒が建てられており、⁽²¹⁾修理工事の報告書から聚光院にその「栽松（軒）」銘の建材も使われていることが判明したことから、現在の聚光院は栽松軒を解体してその建材を流用して建てられたものであると考える。⁽²²⁾大徳寺山内において師の大林生前にその塔頭栽松軒を廃して、弟子の笑嶺の塔頭聚光院を築くことは考えにくい。したがって当初は聚光院と栽松軒が並存していたのではないかと思われる。大徳寺文書に見られる永祿八年四月の栽松軒の土地の拡張は三好長慶の旧邸を移設し、聚光院を建設するための用地確保であったかと考える。⁽²³⁾

では、この当初の聚光院が今日の聚光院へと建て替えられたのはいつであ

ろうか。それは栽松軒の主大林宗套が没した永祿十一年以降と思われるが、聚光院の外護者であった三好義繼は天正元年（一五七三）に織田信長のために自刃することとなり、これ以降の三好家による聚光院の整備は考えにくい。したがって三好家によって整備されるとすればこの間の期間であろうが、三玄院文書の中の田地売券のうち天正二年にも「栽松軒（主）」に宛てたものが見え、その時期まだ栽松軒が存在したであろうと考える。したがって三好家によって新たに聚光院の整備は行われなかったと考える。

以上の検討と以下の理由により本堂修理の際に見つかった玄関天井裏板の墨書銘に書かれる「天正十一年」という年を新たに建て替えられた聚光院の成立年代に当ててみたい。なにより聚光院の絵画の成立はその絵の旺盛な勢いに見合う一大画期があったためと考えたい。その点でも天正十年六月に本能寺で没した織田信長を弔うために大徳寺で一周忌の法要が行われ、「信長位牌所」として総見院が天正十一年六月に一応の完成を見るが、まさにその時期に聚光院の墨書銘文が書かれていることが注目される。⁽²⁴⁾つまり新しい聚光院が栽松軒の地に建て直されるのは、織田信長の菩提所総見院を建設したことが大きな契機だったのではないかと推測する。総見院については、織田信長の塔所として豊臣秀吉が一万貫を大徳寺に寄付し、その整備に充てさせた。こうした大事業の一環として、総見院の隣地であった聚光院がほぼ同時に整備されたと考えたい。⁽²⁵⁾先の拙文ではこうした諸条件の考え方として、三好家主体の整備ではなく、大徳寺山内大仙院一派の意向として笑嶺の動向と聚光院の成立を考えたが、寺院の成立と障壁画の成立を明確に分けるべきであったと自省している。

このときの総見院と聚光院の関係は定かではないが、おそらく総見院造立の際に栽松軒と聚光院を統合させる工事も並行して行われ、「天正十一年」

出光美術館本	神奈川県博本	福岡市博本

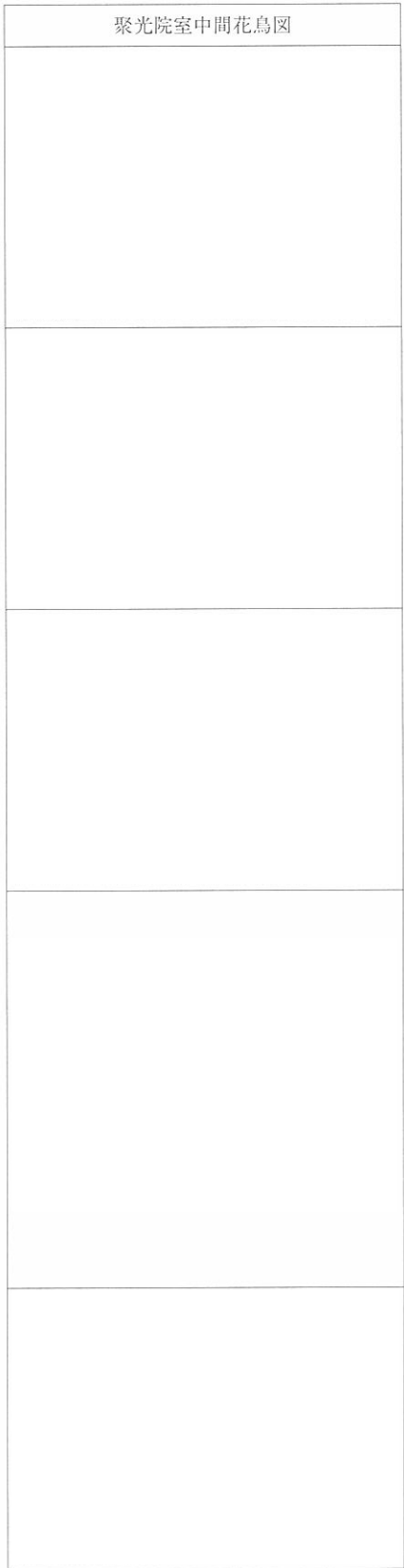


表 部分の比較

の年号を書いた墨書とともに「六月五日」と書いた墨書が見つかり、六月二日に行われた信長の一周忌にわずかに遅れて聚光院が成立するという状況であろうか。一つには当初の総見院を秀吉が気に入らずただちにこわさせたという記事もあり、この時期の両者の成立の状況をもう一步明らかにすること(26)が今後の重要な検討課題であろう。こうした記録や建築修理の結果により聚光院の現在の建物の成立を考えただけであるが、天正十一年に聚光院の障壁画において永徳の画業、あるいは狩野派絵画、そして、十六世紀の絵画がどのように見え方が変わるかということが次の課題であろう。

なお、この墨書銘文の「天正十一年」を当初の建築の後に瓦を葺いた時期とする考えもあろうが、瓦を葺くための構造の強化と瓦を補うことは、とくに経済的に後からは行いたいようで、瓦葺が当初であろうと考える。大徳寺の山内で屋根を瓦で葺いたのは黄梅院からとされ、当初瓦葺きであったが維持しがたく、のちには檜皮葺きあるいは柿葺きになっている。(27)ただし、聚光院は大正年間の修理で葺かれた棧瓦の下は柿葺きであったことが今回の修理により判明したが、当初瓦葺きであったのかは報告されていない。玄関化粧

裏板の墨書には「玄関之上瓦也又左衛門」「数式千〇枚」「数式百十〇枚」「瓦大工下京者也」と瓦を葺いたであろう銘文が書かれるが、それについて修理報告書が触れることは(28)ない。

天正十一年という年は永徳にとってどのような年であろうか。それほど多くない彼の画業の記録や作品の中で、大きな事蹟として安土城と大坂城の障壁画制作がその前後に行われたことが記録される。どちらの障壁画も今日残されず確かな検証はかなわないが、安土城の障壁画制作が新しい絵画空間をもたらし、障壁画において大きな転機となったことは確かであろう。ただし、川本桂子氏の考察では、安土城の各部屋の空間は大坂城以降の巨大なものではなく、そこを飾った絵画もおそらく大画面絵画ではなかったとする。(29)

したがって聚光院の障壁画を天正十一年におくことにより、かえって安土城と大坂城の様式が異なっていたであろうことも理解しやすいのではない。それは次項以下の検討の結果であるが、聚光院の障壁画がもつ伝統性やその絵画空間、描写内容などは確かにエネルギーで躍動感に満ちた表現ではあるが、永徳が手がけた大坂城以降の城郭建築の金碧障壁画や同じ大徳

寺の塔頭である天瑞寺の障壁画などのように金地で単一のモチーフを画面に大きく描き出す絵画とは異なるようだ。また、建築空間としても聚光院はそれまでの塔頭建築の空間とそれほど異なるわけではないので、巨大な城郭建築や新しい塔頭の障壁画の大きなサイズではなかった。したがって、聚光院を桃山絵画の代表的な作例とただちに見なすことはむしろかしいと思われるが、以下の文脈からも確認したい。

二、塔頭障壁画の変遷における聚光院

以上のように聚光院障壁画を天正十一年の成立と仮定したが、本来はそれに至る絵画史上の位置づけを考証すべきであった。これまで聚光院の障壁画を語るのに、その特異性、突出した表現を中心に言及されてきたように思われる。しかし、そうした特徴も聚光院の障壁画が発生する先例となった絵画や建築内装としての障壁画の流れに位置づけることにより、理由をもった展開、発展性をやや冷静に見ることができるようになる。そして、なかでも多く言及される方丈の中心となる室中間の花鳥図以外の図もおそらく同時期に成立した絵画である。聚光院の障壁画全体を塔頭障壁画の展開の中において考えた時に、ほかの絵画から突出したと思われる表現以外のようも見えてくるのではないだろうか。

幸いに十五・十六世紀に建立された大徳寺を中心とする塔頭のいくつかの障壁画は当初の姿をとどめながら現存する。そうした絵画と記録によって聚光院の塔頭障壁画としての特徴を考えたい。すでに塔頭の障壁画の画題に注目して、源豊宗氏は「客殿の前室三室に山水・花鳥・人物の三様の題材を描くことは足利時代文明頃から以降桃山時代の初期までは、一つの約束であつたらしい」とし、聚光院絵画も中世的な伝統性をもっていたことを指摘して

(30) いる。これは単に画題のみでその性格を示したというよりも、塔頭障壁画を制作する上での基本的な性格、制約を見抜いたものと考ええる。たしかに聚光院についても方丈の南面三室は室中間四季花鳥図、礼ノ間瀟湘八景図、檀那ノ間琴棋書画図と花鳥、山水、人物の三つの画題を行体、真体と描法を変えて描いている。塔頭障壁画の流れに置いた場合、聚光院障壁画もその革新的と思われる表現以前にまず漢画の画題をもち、それを部屋ごとに描法を変え、という伝統的な法則を守って描かれたことがわかる。

こうした塔頭建築の障壁画に通じる室内の画題と技法を変化させることについては源氏も指摘するように足利義政の東山殿における障壁画において判明する。すなわち文明十五年（一四八三）に完成した常御所「八景の間」ではおそらく瀟湘八景の障子絵が描かれ、筆者は狩野正信であつた。⁽³¹⁾「耕作之間」では耕作図が描かれたと思われ、大仙院礼ノ間の四季耕作図を想定させる。北側の各室は「寢所」は馬遠様の山水人物、「北落間」には和尚（牧谿）様の人物、「御湯殿上」には玉潤様の山水など、やはり水墨画の技法と画題を変えて描かれた。なお、常御所よりも公的な場である会所は長享元年（一四八七）に完成し、「かきつくしの間」は秋の草花図、「石山の間」は石山、瀬田、大津の名所絵など三室がやまと絵系の名所図と草花図、二室が漢画系の花鳥図、と水墨山水図（夏珪様）であつた。会所ではやまと絵系障壁画が主要な座敷を占める。これを山根有三氏は「晴の場所が大和絵障子絵、褰（け）の場所が漢画障子絵だといってよい」とする。⁽³²⁾

常御所の障壁画はおそらく水墨の山水、人物図であつた。塔頭障壁画には水墨の山水、花鳥、人物という画題、描法の描き分けがあり、そうした漢画の画題は私的な性格があり、それらを使わない絵画には逆に公的な性格がみえるとは塔頭障壁画の性格を見る上でも参考となる。注目すべきは文明十八

年に完成する東求堂十僧図制作にあたって、狩野正信は相阿弥の指示に従ったであろうことが文献に見え、両者の関係がうかがえることである。⁽³³⁾

その後には作られた塔頭寺院の障壁画で現存するものとして、真珠庵と養徳院旧蔵の障壁画がある。真珠庵は延徳三年（一四九一）の創建で花鳥図（室中間）、真山水図（礼ノ間）、草山水図（書院）が当時に描かれたと考えられている。また、養徳院旧蔵障壁画は琴棋書画図、山水図、花鳥図の墨画が残り、やはりそれぞれ部屋ごとに画題、画体（筆様）を描き分けている。作者の問題はにおいて、水墨画の花鳥、山水、人物の画題を、描法を変えて描くことは共通している。

聚光院の障壁画に連なる塔頭障壁画で狩野派が係わった作例として、霊雲院（京都市右京区花園妙心寺町）の障壁画制作、さかのぼって聚光院と関係の深い大仙院の障壁画の制作がある。大仙院は永正十年（一五一三）に古嶽宗亘の塔頭として創建された大徳寺北派の中心的塔頭である。古嶽は聚光院開山笑嶺宗訢の師大林宗套の師である。大仙院の障壁画は室中間が相阿弥筆とする瀟湘八景図で、そのほかの部屋は狩野元信が大いに係わったとし、ほぼ当初の姿が判明する。⁽³⁴⁾近年の重要な指摘として、この大仙院の絵画の中で祥啓画系の画人による図とほとんど同図様の絵があることである。⁽³⁵⁾衣鉢閣（間）の禪宗祖師図のうち浄瓶踢倒図であるが、本図の作者は狩野元信と考えられている。このもともになった図を相澤正彦氏は「現時点においては、阿弥派の粉本とは祥啓との関係から芸阿弥のそれが一番に想定されよう」と推定しているが、狩野派が阿弥派の図様を用いていることが考えられる。すでに大仙院の障壁画制作については、「等伯画説」に常観という人物が元信に「我を折りて墨ヲ相阿弥二問へ」とおそらく描写について、我慢をしても相阿弥の指示を受け入れるよう指導されたことがよく知られるが、その図様について

も阿弥派の画本を用いていたのだろうか。また、礼ノ間の狩野雅楽助の手になると伝える耕作図についても、梁楷の図を相阿弥が写したという耕織図巻の狩野派模本が東京国立博物館に残され、こうした梁楷画をもとにした画本に基づいて狩野派が制作したのではないかと考えられる。⁽³⁶⁾

このように見ると、これまで塔頭障壁画制作において狩野派による創造性を中心に語られてきたが、実際には画題決定、描法、図様などは阿弥派の人々に負っていた可能性が高いのではないだろうか。室中間の制作だけでなく、相阿弥は「墨」の描法を指導するほか、あるいは画本として芸阿弥の影響もあったかもしれない。大仙院については現在の建物が天文年間の改修後のものであることが指摘されており、襖絵に使われた紙のサイズも各部屋に異同が少なく、各室が同時期に制作された可能性も否定しがたいが、現段階では室中間を中心に相阿弥が制作に係わったとみたい。⁽³⁷⁾

こうした阿弥派の指導や画本活用は塔頭などの障壁画制作において重要であったと考えられる。このことから相阿弥亡き後、狩野元信がその多くの部屋に係わって制作したとする霊雲院の障壁画も、大仙院での経験、つまり相阿弥が主導したであろう塔頭障壁画制作に基づいて計画されたと推定する。室中間の花鳥図のモチーフは多く牧谿画を元にしての指摘があるが、それも直接ではなく阿弥派の指導、画本によるかもしれない。そして、さらに聚光院の絵画についてもその塔頭障壁画の画題、構成、描法などのシステムをよく学習して制作されたと考えるのが適当ではないだろうか。ここでは、阿弥派の図様、描法がただちに聚光院の障壁画に反映されているかを正確に跡付けることはできないが、これまで見られたような永徳の創意ばかりではなく、元信の阿弥派の図様や描法の受容の影響もあった可能性を指摘したい。⁽³⁸⁾

記録が残らない当初の総見院の障壁画がどのような構成であったのかは不明だが、豊臣秀吉の母の菩提のために天正十六年に建てられた天瑞寺の障壁画が部屋ごとに金地に単一の主題、あるいはモチーフによって描かれていたことが記録や天瑞寺の障壁画の縮図などの資料が見出されるにつれて明らかとなっている⁽³⁹⁾。天瑞寺は七室について狩野永徳の作と伝えるが、聚光院の絵画も含めてそれまでの塔頭障壁画と画題や構成ばかりでなく描写などに大きな隔たりがあり、塔頭の障壁画の様相に大きな変化が生じたといえよう。このように考えると聚光院の障壁画は十五世紀の將軍御殿の障壁画からその後の塔頭障壁画の展開に従った守旧的な絵画の継承であり、かつその終焉に近い姿ではなかったかと考えられるが、その描写についてどのように位置づけるのが適当であるか、関連作例から見てみたい。

三、狩野派の水墨行体の花鳥図障屏画展開における

聚光院花鳥図

聚光院の絵画の守旧的な性格を見てきたが、反面、それまでの塔頭障壁画にはない絵画表現上の飛躍的な展開を無視するわけにはいかない。それをもっとも明解に見る室中間の花鳥図を中心に確認したい。この花鳥図が見るものに桃山絵画の出現を強く意識させた点は、梅や松などの樹木が巨大化し、鳥や岩など主要モチーフが近景に集まり、見るものに迫ってくる観を与えることにある。そして、それらのモチーフがまことに力強い描線で描かれているなどの点であろう⁽⁴⁰⁾。こうした特徴につながる表現は、それまでの塔頭障壁画や屏風絵などの大画面絵画にはまったくあらわれていなかったのだろうか。この聚光院の室中間花鳥図の成立を絵画史の上で位置づけるべく、狩野派の水墨行体の花鳥図との比較を行い、その展開の中で聚光院絵画を見直し

てみたい。

聚光院の花鳥図を構成するのは狩野元信とその周辺の狩野派画家により描かれた大画面の花鳥図と共通のモチーフである松や梅、柳などの樹木、水流、波濤、鶴、雁、鷺、岩、小禽（鳥）等々である⁽⁴¹⁾。これらは元信様の花鳥図の基本的なモチーフとして共有され、元信が創始したであろう構成により組み合わせて使われた。それぞれの絵画世界が独創的であるというよりも、いわば素材形式主義的な表現と考えられがちだが、丹念に見るとそれらの表現は下絵を敷き写したように完全に一様ではなくモチーフの選択や描写に変化、展開を見ることができる。

とくに聚光院花鳥図と同じ水墨の行体による大画面花鳥図が屏風装に多く残されており、「元信」の印章を付し、元信作と伝えているが、それらの作品の中で、部分的に聚光院の成立を予感させられる例が見られる。それらと聚光院障壁画が表現の上でどのようにつながっているかを検討することによって、室中間花鳥図の位置づけが容易になると考えた。

これら聚光院障壁画の花鳥図に連なると思われる大画面の水墨の行体花鳥図のうちで、もっとも関連付けるべき作例は靈雲院方丈室中間の花鳥図であろう。靈雲院は大休宗休が師の特芳禪傑を開祖として、永正六年（二五〇九）に創建され、方丈天井板裏面の墨書が天文十二年（一五四三）に改築があったことを伝えており、これを現存する襖絵の成立と見る⁽⁴²⁾。元信の水墨の行体花鳥図はこの図によって完成を見たと考えられている。モチーフの多くはもと牧谿の花鳥図からもたらされたものであろうが、先の考察によりこうした花鳥図の牧谿図様も実は阿弥派の画本や指導により、元信が使用することができたのかもしれない。聚光院につながる水墨花鳥図が連続した画面いっぱいを使い、しだいに明快な描写となり、鳥類の呼応や水流の強さなど躍

動的な表現を志向するのに対して、霊雲院ではおよそ襖二面から四面の画面を単位にして、モチーフは緊密に配置されながら大きな余白を擁している。奥行きが浅い、ゆったりとした空間の中で、近景に主なモチーフが水景や雲霞によってつながっている。連続した画面展開ではなく、モチーフが主張しあうという喧騒な雰囲気はないが、聚光院のモチーフにつながる形態や描写をもつ。

この霊雲院にも共通する牧谿原画をモチーフとした図様は、屏風にも活用されてさまざまなパターンを作り出していった。こうした屏風を構想した、あるいはすでに完成したものを記録したのが花鳥図屏風下絵であろう。⁽⁴³⁾したがって、下絵の末尾に記された年代である天文十七年（一五四八）が元信の花鳥図屏風のパターンがほぼ完成した時期と考えたい。そして、現存する花鳥図屏風にそうした下絵をもとにしたであろう作例、そして、そこから描写やモチーフについての進展した作例が見られる。

このように元信によって一応の完成を見た水墨の行体花鳥図は、以後元信周辺の狩野派画家によって、次第に固定的な構成ではなくモチーフを少しずつ変えながら、お互い緊密な関係を持って構成され、さらにそれぞれが次第に明快な描写となつて展開していったように見える。この水墨の行体花鳥図屏風については、すでに武田恒夫氏が作例をあげて概観しており、⁽⁴⁴⁾「元信様から脱して、むしろ桃山前期の狩野派の作風に近いものが看取される」とし、いわゆる元信様水墨花鳥図に次世代への展開を認めている。ここでは個々の作品の描写に元信から永徳、つまり聚光院の水墨行体の花鳥図へつながる様相を認めたい。

元信自身が描いたとする花鳥図屏風の基準となるのは西脇家本花鳥図屏風と考えられ、元信の印のほかに花押が記されている。制作は同じ元信の花押

が使われている兵庫県・賀茂神社神馬図額とはほぼ同時期、すなわち「大炊助」を用いた天文八年（一五三九）を下限におかれる。両隻に樹木や主要な鳥のモチーフを堂々と配し、各隻はそれぞれモチーフを近接的に見せることに主眼があるように見える。描写も大仙院花鳥図と同様のモチーフを行体景観の中にあてはめるなど、元信の基本的なモチーフが披露されている。

こうした元信自身が描いたと考えられる花鳥図以降、さまざまな作品が作られるが、西脇家本の描写に近い一例として、サントリー美術館本群雁図屏風がある。もう一隻の行方がわからないが、本来一対の屏風で現在はその右隻が残る。⁽⁴⁵⁾近景の右辺にモチーフの中心があり、左方の空間に向かつて地上から雁が複数鳴きかける。この図は元信筆花鳥図屏風下絵の雁をモチーフにした一図と樹木や雁の向きを変えることによって構成できるため、下絵との関連が深い作例かと考える。西脇家本花鳥図屏風に通じる樹木や岩、雁などの表現であるが、墨色がより明快となり、モチーフも重なり合わず余白も大きく、構成が整理されていることから、それよりもやや下った時期の作かと思われる。

また、岡田家本花鳥図屏風は孔雀と錦鶏鳥をそれぞれ両隻に描き、構成も元信花鳥図下絵に近いが、左右両隻を並べた場合、両者をつなぐ水景に囲まれた鳥状の地を描くなど、両隻の関係が強まり、禽鳥や花や樹木などモチーフの数も増えている。こうした画面の拡大とそれに伴う画面の連続性、さらにモチーフを多用する傾向が見られる。本図は描写も細かく墨色も豊かである。この描写の感覚は根津美術館本四季花鳥図屏風にも通じるように思われる。ただ根津美術館本は岡田家本よりは視点が低くなり、近景がより近づいた観がある。同じく描写は丁寧で繊細であるが、パターン化したモチーフをフルに使い尽くすように画面に配置している。また、根津美術館本は聚光院

挿図 4 山水花鳥図屏風 神奈川県立歴史博物館

挿図5 花鳥図屏風 出光美術館

花鳥図同様、金彩がどこされていることも留意したい。⁽⁴⁶⁾

こうした元信様の花鳥図屏風が基本的に元信筆花鳥図屏風下絵の構成に基づいて、基本的なモチーフを駆使する傾向がある中で、さらに次の展開を示す作品を認めたい。まず、神奈川県立歴史博物館本山水花鳥図屏風（挿図4、以下神奈川県博本）は、これまで言及されることが少なかった作例で、⁽⁴⁷⁾

対となるもう一隻が存在したと思われるが現存しない。構成は根津美術館本よりもさらに視点はあがり、近景の岩は上部を見せるのみである。呼応する雁のモチーフが同様に使われているが、その全体に占めるスペースは小さく、向かって左に大きく滝の奔流を描き、近景と中景の関係はさらに不明瞭になっている。注目すべきは本図では線描に非常に力強さがあり、部分的に樹木の枝、滝の奔流など粗い描写に見えるが技術の高さは明らかである。すべてのモチーフの描写に手馴れており、このように高い技術を駆使し、粗い筆致に見えるが、力強さに満ちている。これを先述したように永徳的な資質と見ると、本図はそれをよくあらわしており、これを聚光院の花鳥図につながる表現と考えたい（比較表）。

また、出光美術館本花鳥図屏風（挿図5、以下出光美術館本）は、二〇〇八年四月からの門司出光美術館「水墨画の巨匠たち」展において展示され、その存在を知った。⁽⁴⁸⁾ 神奈川県博本に比べてモチーフを描く墨線は濃淡、抑揚が少なく、なめらかである。しかし、基本的には神奈川県博本同様、的確で伸びやかな描写でモチーフを描き出す。それは非常に手馴れた高い技術があり、おそらくは神奈川県博本など力強く荒々しい描写の後にこのようなやわらかく洗練された表現が可能になったのではないかと推測する。

構成はすでに元信の花鳥図屏風下絵の構成とは異なっており、右隻では岩にしつかりと根をはやす梅の木、これはおそらく霊雲院の花鳥図の梅樹と

無縁ではないだろうが、そこには鶴のような大きな鳥を配さず、どちらかといえば地味なヒヨドリ、カワセミをとまらせる。元信の花鳥図の諸要素を学習し、取り入れているようだ。小禽類の表現は墨色の濃淡をうまく使い、筆数は少ないが的確に重量感や仕草をあらわす。これら神奈川県本や出光美術館本は元信筆花鳥図屏風下絵の構成から多様なヴァリエーションを編み出し、モチーフを巧みに配置する。そして、そのモチーフの中に聚光院の花鳥図と描写が非常に近いものが見出される。とくに出光本では滝の手前の岩と小禽は向きを反転させると聚光院室中間の北側のセキレイにほぼ近いなど、聚光院絵画の成立を予感させる(比較表)。

狩野松栄筆の水墨の四季花鳥図屏風(京都国立博物館)も孔雀と錦鶏鳥を両隻の主な鳥として、左右の端に重心をおき、松や桧を配し、基本的に元信筆花鳥図下絵の構成に基づく。一方その周辺でわずかではあるが、景觀の主体を近景に置いたり、モチーフの大きさや互いの関連性を高めるなど進展を見せていることがわかる。元信がいったん完成させた行体の水墨花鳥図を松栄は構図については元信粉本を忠実に受け継いでいることがわかる。ただし、描写は松栄独自の風があり、これまで述べた水墨花鳥図屏風と近似しながらも画風に個性があらわれる。

こうした花鳥図の検討から、逆に聚光院絵画の特徴もはっきりしてくるのではないだろうか。聚光院の表現はこれら花鳥図のモチーフがさらに拡大し、近景に景觀が集中する印象が強く、その構成は周到に計算されつくされている。同じグループ、例えば雁の数を極力減らすことによって、モチーフ同士が強く呼応する、それは同じ種類のものは当然であるが、ちがうモチーフ同士も緊密にその存在を主張しあう。それゆえかモチーフは大きくなり、近景に集中して、あの躍動的で見るものに迫り来るような画面となるのである。

ろう。しかし、構成するモチーフはあくまでも元信から継承した水墨行体の花鳥図の定型的な姿である。近景にモチーフが集中することによって、絵画が平板になるように思われるが、これはそれぞれの画面ごとに図様を考えるという二次元における理解によるもので、これを東、北、西の三面を一面面とみなすことによって、東北の角が雪解けのような奔流がわき出る岩場の中景、さらに雪山の遠景が見える。ただしこの部分二つの襖は当初眠蔵の壁部であったことから、本来は見えかたがやや異なったかもしれない。また、北西の角は松の大樹が二本、水景に囲まれた低い土地に大きく根を地上に出して、その脇で一羽の鶴が鳴き、また、もう一羽は地面をつつく仕草をしている。この松樹の襖の上から延びた先が大きくこの部屋の正面よりも延びて空間、画面を支配する。したがって、三面の画面全体で奥行きを感じさせるといふ、非常に大胆かつ巧妙に建築と絵画を組み合わせて構成している。まさに「永徳は画面空間に現実空間を持込んだといえる」であろう⁽⁴⁹⁾。さらに、樹木の枝のうち濃墨で描かれている部分が画面手前に突き出るように見えるなど、墨色も活用しながら立体感を図っている。こうした点で二〇〇三年の東京国立博物館での各室を復元して展示したのは、本図を理解する上で適切な展示手法であったと思われる。

部屋の角部を使って樹木やその他のモチーフを立体的に見せるのはすでに大仙院檀那ノ間の花鳥図で用いた手法であるが、聚光院では大仙院のように樹木の枝先だけでなく、樹木が生える地面自体が角部に位置して立体的な表現となり、それが角部以外に描かれた地面と遠近の関係を作るといふ、まさに建築空間での立体的な見せかたに大きな進展がある。また、大仙院とは真体と行体による描写の違いによってモチーフの距離感が異なることもその配置が異なる一因かもしれない。

聚光院の室中間は建築的には無論三面に分けられる室内ではあるが、絵画の画面としては連続的な一つの横長の画面であり、その中で季節の景観を順次変化させていると見たほうが良いであろう。元信様の花鳥図において多用されていたモチーフのうち、この季節の流れにそぐわないもの、とくにここでは夏の景物については柳、燕などは意識的に外しているようだ。多く問題となるのは北面東側の雪山の手前に流れる奔流中の岩にとまった小禽（セキレイ）であるが、これは出光本の花鳥図屏風にも同様なモチーフがあり、これを出光本では向かってもつとも左、すなわち冬の景観に用いていることから、聚光院においても冬の景物を示すと考えたい。そうすると景観は向かって右手（東側から）春―冬―秋と逆周りであるが順次に描かれていると見られる。⁽⁵⁰⁾これを私見では絵画を見る主体を考えたときに画面に對置する参拝者ではなく、堂にまつられた主、すなわち方丈の仏壇側から見たときに季節の流れが順当であればよいのではと思われる。そうすると西側から秋―冬―春と季節は順当に変化していく。宮坂敦子氏は鶴が仏壇に安置された笑嶺像に啼き掛けるという見方を提示したが、それはこのことを象徴する見方であり、まつられる側から見ると各画面のモチーフもそこへ集中し、季節も向かって右手から順当に巡るというのが、この部屋の景物の構成であろう。

靈雲院障壁画の花鳥図や屏風装の水墨花鳥図なども構成は非常に緻密であったが、それを聚光院ではモチーフの巨大化と近景への集中を行い、さらにモチーフ同士を関連付けながら部屋全体の横長の画面を駆使して、立体感を演出している。これは永徳が元信様の水墨の花鳥図のモチーフや構成に基づいて、その展開の中で室内空間において、もつとも立体的で力強い表現に飛躍させたもので、聚光院の障壁画は旧来の塔頭障壁画の伝統に従い、とくに室中間の花鳥図は元信あるいは阿弥派の花鳥図のモチーフを活用しながら

も、それが発展した最終的な段階の作例と見たい。⁽⁵²⁾

狩野永徳の画業については、『本朝画史』に記述されるように「細画」と「大画」という対比的な言葉によって区分される。⁽⁵³⁾これまで多くの評は、聚光院障壁画を後者の先駆あるいはその代表として扱ってきた。⁽⁵⁴⁾しかし、『本朝画史』には、「大画」の例として豊臣秀吉が築いた聚楽第、大坂城あるいは諸公の大屋敷をあげ、「画其金壁」と金碧画を描いたことが記される。その絵画のモチーフである松や梅が「二十丈」、人物が「高三四尺」とその大きさを記している。それでは聚光院の障壁画はいわゆる永徳の「大画」なのであろうか。そうした江戸時代の評をあえて当てはめることがどれほど重要かは判断しがたいが、これまでのように単純に大きなモチーフを持つからといってあえて「大画」というには聚光院の絵画は建築的にも絵画の展開の上からも旧来の伝統にのっとっており、その中の発展的な姿ではあるが、新たな時代すなわち桃山時代の絵画以前の作と考えることが順当ではないだろうか。そして、真の「大画」はこの行き着いた聚光院の絵画の次なる大画面の絵画としてあらわれたものを指すのではないだろうか。最終的な「大画」の姿が金地で大画面の壁面一面に単一モチーフを描くことと考えると聚光院の花鳥図はいずれにもあたらず、描かれた画面自体、それまでの塔頭寺院の大きさの建築空間であり巨大ではない。

なお、元信様花鳥図の展開から飛躍した聚光院花鳥図の表現において、とくに以前から指摘のある松や梅の大樹の描写は、屏風の展開の上ではあらわれなかった表現で、画面を独占するような大きな主木をいったどこから発想したのであろうか。水尾比呂志氏や辻惟雄氏がはやくに聚光院花鳥図について雪舟の花鳥図屏風の影響を指摘しており、⁽⁵⁵⁾論者も大いに賛同したいところである。しかし、どうしてこの十六世紀の後半に雪舟が評価されたのか、

その構造が見えなければ今日的にだちに影響があったということは考えにくい。京都において雪舟は学びやすい画家であつたとも思えない。どちらかといえばその代表作品は山口など西国を中心とした地域にあつたようで、作品自体を見ることや雪舟という画家を再評価することがなければ新たに認識されにくかつたのではないだろうか。雪舟の影響がなかつたというのではなく、誰かその価値を積極的に見出そうとした人物が京都にいたのではないかと考える。⁽⁵⁶⁾ こうした雪舟の再評価から雲谷等顔や長谷川等伯など雪舟に連なる漢画の画家が出現することになるのかもしれない。

また、モチーフの拡大とともに聚光院障壁画の大きな創意は、立体的、三次元的な表現にあるだろう。部屋のコーナーや壁面への距離感を用いた建築空間内での障壁画の立体的な表現は、どのような学習によるものか明らかではない。大仙院や靈雲院における塔頭障壁画の学習はその基本であろうが、聚光院の成立の時期を下げることによって、もしかすると安土城の障壁画制作の経験など考えに入れることも可能だろう。安土城の障壁画のうち、二重（一階）の西十二畳の「墨梅図」と画題がかかれる部屋は明らかに水墨の梅図であろう。このような部屋において描かれた図がどのようなものであつただろう。さらに、永徳は安土城以前、元亀二年（一五七二）に後藤徳乗らと豊後臼杵を訪れ、丹生島城（臼杵城）の室内の装飾に城郭障壁画を担当したと伝えられ、このときすでに城郭障壁画の経験があつたかもしれない。⁽⁵⁷⁾ なお、先に述べた花鳥図屏風の展開の中で、両隻の間に関連性を持たせ、水景によって左右隻をつなげるなど、屏風による大画面化を図る試みが建築空間にも流用されたことも考えられる。

聚光院障壁画の成立を天正十一年と置くことによって、突然に出現したように思われたその表現が永徳のさまざまな試みの上で成立し、まもなく大坂

城や天瑞寺という金地の大画面、単一主題のあたらしい障壁画の世界に突入する直前の花を開かせたのではないかと考えるのである。無論、聚光院の絵画からそうした大画の世界への飛躍はさらに大きな契機によるものであろうと推測する。

聚光院、とくに室中間はこのような狩野元信以来の行体の水墨花鳥図の展開の延長に位置づけたいが、はたして他の間の絵画はどうであろうか。今は細かく指摘する材料を持たない。檀那ノ間の琴棋書画図は真体の山水人物図とされるが、存外に関係が深いと思われる同画題の靈雲院礼ノ間の琴棋書画図とは真体の山水や樹木の表現が異なる。そして、聚光院檀那ノ間の琴棋書画図をよく見ると元信の禅宗祖師図、あるいは行体で描かれた二十四孝図などから人物や家屋と周りの樹木などのモチーフを得て、その輪郭を抑揚のない太い濃墨の線を用いてやや強引に真体にアレンジしているようにも見える。永徳による真体の人物図、山水図は多くの作例が伝わらず判明しないが、行体の鑑戒図、人物図の表現を流用したのではないだろうか。元信などの真体人物山水図などからすると非常に違和感のある表現に思えるが、永徳が伝統的な塔頭障壁画の主題を描くために採択した苦肉の策だったのかもしれない。

まとめ

聚光院方丈障壁画の成立年代を確定するために、いくつかの文脈から見直した。そこから革新的で創造的な面が強調されていた絵画も禅宗寺院の塔頭障壁画の流れから外れることのない守旧的な性格を持つていることに気づいた。また、そのもつとも革新性に満ちたと思われる室中間の花鳥図についても、元信様の大画面の水墨花鳥図がおそらく時間をかけて展開した延長に位

置するのを見た。先に建築の成立からその成立を天正十一年に置いたが、そのこととこうした特徴の齟齬はささないであろうか。まず、塔頭障壁画の流れからは、やはり永徳が制作したと考えられる天正十六年に作られた大徳寺山内の天瑞寺では、それまでの塔頭障壁画とは大きく絵画の主題、描法が変わっていたようで、塔頭障壁画が大きく展開したことを示している。

それは山根氏が指摘した旧来の塔頭障壁画の水墨の画題描法の絵は私的な性格で、金地のやまと絵的な主題の絵が公的な性格を帯びるという主張を考えると聚光院以後、塔頭も大きくその性格を変えたと思われる。そうしたこれ以降の新しい塔頭や城郭の障壁画とは聚光院の絵画は性格を異にするようだ。聚光院の障壁画から新しい桃山絵画が開かれたとする見方は伝統的な制約の中に位置づけられたその性格を踏まえた上で認識しなければならない。

また、大画面の元信様の水墨花鳥図は大きな変化ではなかったが、描写や構成を展開させて聚光院の花鳥図へ近づいたと思われる経緯も見た。モチーフの一部は聚光院の部分に非常に近い様相もあったが、聚光院室中間ではそれらを建築空間に平面を用いて最大限に立体的な構成とし、建築と絵画の融合を図ったように見える。しかし、そうした花鳥図の展開は正確に時間軸の上で追うことができず、天正十一年という年がその成立にふさわしい年代であるかは、現存の資料からは裏付けることはできない。

ただし、水墨の大画面花鳥図におけるモチーフや構成の微小な変化からは聚光院の花鳥図の展開には大きな時代の変革となる事象を成立の背景に伴うのではと想定する。それはやはり室町時代から桃山時代へと文化が展開していく状況とおそらく歩みを共にしていたのではないかと考える。そうすると織田信長の死というまさに次の時代への幕開けとなる時期はそれにふさわしいように思われる。すなわち信長の一周忌に当たる天正十一年という大きな

時代の境目にこの障壁画が位置することはこうした流れの中で適当かもしれない。『本朝画史』の記述にもある「大画」の例に挙げられる大坂城、聚楽第はこの直後に成立する。永徳はさらにそこから新しい様式の絵画を制作していくことになるのではないか。

工芸史の方面で矢部良明氏が「天正十四年の変」として、信長の死を契機に茶会に用いられる陶磁について大きく価値観を変化させたとする説は傾聴に値する。⁽⁵⁸⁾ 信長が没した天正十年あたりが唐物の声価が最高潮に達した時期で、その後は唐物絶対主義から開放され、陶磁、染織、漆工における空前の創作活動が行われたことを指摘する。これまで聚光院の障壁画の成立が永禄年間とされ、いちはやく桃山時代のさきがけとなったように考えられてきたが、その絵画の表現を見直すことによって、絵画においても工芸と同様に織田信長の死が価値観の変換の契機となったかもしれない。

本論においては聚光院障壁画の塔頭障壁画の流れや狩野派水墨画におけるわずかな文脈にふれたが、そのほかにも多くの文脈から、その絵画を語る必要があるであろう。例えば大徳寺塔頭成立の背景として戦国武将や大徳寺を中心とする禅僧の動向、また、彼らと係わる将軍家や朝廷に関係する人々と狩野派画家の関係など、さまざまな文脈によって語られなければならないだろう。⁽⁵⁹⁾ そこには同時代の茶の文化なども見るべきかもしれない。また、狩野派内部においても、元信没後、松榮や永徳ほか中心的画家の様相を知ること、例えば近年の報告による狩野治部父子の東寺絵仏師職の就任、離職等々枚挙に遑がない。⁽⁶⁰⁾ また、論中でも述べたが、大徳寺北派の中で聚光院が占める位置、すなわち大仙院一派と信長の塔所総見院との係わり、そして、その建築の統廃合なども大いに係わるのであろう。

聚光院障壁画の見方について成立年代を天正十一年に置き変えてみる、つ

まり永徳は四十代となり、すでに安土城も完成しているという状況で、この絵についてどのようなことを語ることができるのだろうか。例えば本論での検討のように塔頭障壁画制作における制約と建築空間での平面絵画の革新、つまり古い体制による束縛と新しい時代への胎動が拮抗した状態に位置づけられるかもしれない。その意味では天正十一年という年はまさにその成立に当てはまる時期なのではないだろうか。

註

- (1) 聚光院方丈の障壁画は現在襖絵の形状であるが、一部眠藏との境の部分については原状が壁絵であったことが指摘されており(『重要文化財聚光院本堂附玄閣修理工事報告書』二十八頁「六 現状変更」)、すべてを襖絵といわず障壁画と称する。近年、聚光院から京都国立博物館へ寄託された。
- (2) このことについては辻惟雄『戦国時代狩野派の研究』(吉川弘文館、一九四四年)「第三編 元信以後 第一章 聚光院障壁画と狩野松栄・永徳」(二) 客殿襖絵の現状および配置復元、従来の研究」に詳しい。
- (3) 水尾比呂志「聚光院の永徳画」(『国華』一〇一二号、一九七八年六月)には「聚光院の創立は永禄九年頃といふ年代がほぼ確実である。大部分の作品が失はれた永徳の、制作年代を明らかに捉へ得る唯一の遺品として、この花鳥図襖の重要性は著しいものがあると言はねばならない」とある。
- 近世の画論「丹青若木集」(狩野一溪)の狩野永徳の項にも、「源四郎尚信 者松栄法眼之家嫡、所絵強厚而筆力搖動起帰廻絶、非所逮言舌、氣韻生動出于天成、自早年丹青超越于父遠甚、以是狩野中興為名手矣」と、その天性の才能は若くして父松栄を超えていたことが指摘されている。
- 土居次義「狩野永徳伝の一節」『日本近世絵画攷』(桑名文星堂、一九四四年)では「されば若し聚光院客殿画が同院の創建の年に製作されたのであるならば、永徳画は彼廿四歳の作となり」と、まだ永禄九年の可能性を示唆するのみで断定はしていない。
- (4) 渡邊雄二「聚光院方丈襖絵の成立について」(『美術史』一一四号、一九九八年三月)
- (5) 山本英男「狩野永徳の生涯」(『狩野永徳』展図録、京都国立博物館、二〇〇七年)
- (6) 『美術史の基礎概念』緒論(守屋謙二訳、岩波書店、一九三六年)

- (7) 註4 渡邊論文において、明らかな銘文誤読、誤記があり、それを訂正する。聚光院笑嶺宗新像頭部裏面修理銘文「祖心本光禪師頂相百年忌／遠孫一溪宗什改住(修力)焉／天和三月念九日」
この文の「忌」を読み落とし、百年前の天正十一年に制作されたと考えたが、笑嶺の没年が同年で、百年忌に同像を改修したことを示しているのであろう。
総見院織田信長像底銘文「七条仏師／宮内卿法印／康清作／天正十一年五月吉日」
康清を康勢と誤記。口頭にて清水真澄氏にうかがったが論者の聞き違いであった。
- (8) 中本大「永禄九年の二つの『二十四孝』賛」初期狩野派「二十四孝図屏風」賛を中心に、『鏤水集』の世界」(『語文』六十八号、一九九七年五月)
- (9) 註5 前掲図録、作品8 解説
- (10) 註5 前掲山本論文に「同じ永禄九年に描かれたとされる聚光院障壁画との関係はどうなのだろう。結論からいえば、本図よりもはるかに完成度の高い同院障壁画が永禄九年に制作されたとは思えない」とある。
- (11) 武田恒夫「大画面に見る山水構成の特例について——初期狩野派の場合——」(『国華』一〇八六号、一九八五年八月)
- (12) 同図様の二十四孝図屏風六曲一双は聖福寺(福岡市博多区)にもあるが、描線は抑揚、濃淡に乏しく、栃木県博本などを写した作例かと考える。
- (13) 辻惟雄「狩野松栄筆廿四孝図屏風」(『美術研究』二四三号、一九六六年九月、註2 前掲書所収)
- 川崎博「狩野松栄筆 二十四孝図屏風」(『国華』一一二二号、一九八九年三月)
- 川崎氏は二十四孝図屏風の変遷を追い、松栄作品については洛東遺芳館本が安藤家本より先行すると考察する。
- (14) 註11 前掲武田論文参照。
- (15) 残りの十二の場面の賛詩の色紙形については、そのうちの一部のみ残されており(註8 前掲中本論文)、当初はもう一双存在したのであろう。また、仁如集堯の「鏤水集」、春沢永恩の「枯木稿」には本図の詩を記録する。
- (16) 水尾比呂志氏ははやくこのことについて指摘している(註3 前掲論文)。
また、竹貫元勝氏も「聚光院の創建と大徳寺」(『淡交』六七一号、二〇〇一年三月)にて、聚光院の創建について、永禄九年の説を紹介しつつも修理工事報告書より天正十一年の説も取り上げている。
- (17) 田沢裕賀「聚光院の障壁画——その創造と永徳画の時代性——」(『国宝 大徳寺 聚光院の襖絵』展図録、東京国立博物館、二〇〇三年)に聚光院の成立に関する史料な

らびに建築的な諸条件を列記している。

(18) 註1前掲修理報告書「二 概説」

報告書は畳寸法に基づく内法制を採用していることから、玄関化粧裏板墨書の「天正十一年」の創建ではないかとまず考えたようだが、文献による考察によりその時期を繰り上げている。天井裏板の墨書「栽松云々」を発注元とするほか、天正十一年の銘を最初の修理時期とみなすがその内容については明示しない(略年譜には「本堂・屋根葺替」としている)など、本来建築の解体による結果を正確に報告すべきところだが、その点は明確でない。

(19) 小川裕充「聚光院方丈の創建年代について」(『美術史論叢』五号、一九八九年)

(20) 註17前掲田沢論文

(21) 「天文十年暮春書、師構一字於大仙之西隣、扁曰栽松軒」

(22) 註1前掲修理報告書「概説」には「また天井板や拭板裏面からは数点、「栽松云々」の墨書が発見されたが、天井板は現在の取付釘のみであり、再加工された形跡が見当たらないところから、当本堂の当初からの使用材と云えよう」とある。また、同報告書「D 古材調査・前身建物の考察」では、「現本堂六室平面形式の前身に四室平面形式をした建物の存在が考えられ、概説でも述べてきたように三好長慶の旧第を移建して営んだという記録を裏付けているように思える」とし、長慶の旧邸に栽松軒の建材を加えて、今日の本堂が成立したと考えたい。「栽松十一枚之内」「栽松四丁之内」という銘文は報告書が示す発注者というよりも建材の出所をあらわしていると思われる。

(23) 川上貢『禪院の建築―禅僧のすまいと祭享』(新訂版、中央公論美術出版、二〇〇五年)

川上氏は拙論を引いて聚光院の造立年代を検討しているが、「(天正十一年)このときの工事は玄関だけでなく本堂の改築も含めて在来の体裁を一新することを目指し、翌年に予定されている塔頭聚光院としての新たな発足と年忌法要にそなえたのであろうと推測される」と、大きな改装があったと考えている。また、この年三月に聚光院に住んだ一棟紹滴がそれに大きく貢献したことを推察している。ただし、修理工事報告書にあるように、聚光院本堂は全面的な解体修理は一度も受けていないため、川上氏が考える天正十一年の改装はなかった、つまりこの年が現本堂の創建の時期かと思われる。

(24) 玄関化粧裏板裏面墨書「聚光院之門 南宗内／宗昌書焉」／「六月 八日」／「玄関之上瓦也又左衛門」／「天正十一年 癸／未」／「数貳千〇枚」／「数貳百十〇枚」／「瓦大工下京者也」

天井板裏面墨書「栽松十一枚之内」／「栽松四丁之内」
室中拭板裏面墨書「栽松〇〇之内」

註1前掲修理報告書「七 調査事項 B 技法調査」によれば大徳寺塔頭のうち聚光院の次に畳割制をはやく採用したのは、天正年間後半に成立した黄梅院であり、このことも聚光院の建築の成立を天正十一年にすると説明しやすくなる。

(25) 「羽柴秀吉進納作善料目録」(『大徳寺文書』九十四号)「物見院殿御作善料之事

一、老万貫文(中略)天正十年九月十三日 大徳寺 羽柴筑前守秀吉(花押)」
なお、この一万貫のうち残った千四百貫文を総見院の方丈の絵と畳などにあてたことが記される。

「羽柴秀吉寄進物目録」(『大徳寺文書』三三二四号)「一、老万貫残銭 千四百貫

文總見院殿方丈之絵并畳其外万人目之陽仁可被相立候、右、渡申所如件 天正拾

年壬午十月十七日 總見院 羽柴筑前守秀吉(花押)」

(26) 「兼見卿記」天正十一年六月

二日、壬子、信長仏事於大徳寺法事、諸山出頭、予(吉田兼見)信長備靈供、焼香仰神龍院(梵舜)、筑州(羽柴秀吉)早々為焼香向大徳寺云々、

「多聞院日記」天正十一年六月

二日、〇中略 去年ノ今日ハ信長生害、消肝了、京都ニテ種々弔在之云々、無程

移来、万事無端処也、

五日

一、今度筑州在京、二日ニ紫野へ参処、信長位牌所十二間四方ニ新造、様体一向不更(便)利、コホチテ内野へ引云々、

(27) 川上貢「図版解説 黄梅院本堂付玄関」(『大徳寺』日本古寺美術全集二十三卷、集英社、一九七九年)に「檜皮葺よりも屋根重量が大きくなる本瓦葺を創建時に採用したため軸組部材が骨太くなったようで、また、新興大名の菩提所の主要建築として寺院に似合いの荘重さと雄大さを誇示する必要があったためかと考えられる」とある。

(28) 註1前掲修理報告書に「日本名園図譜」(一九一一年刊)の聚光院を紹介し、玄

関の隅降棟は瓦葺で屋根面は柿か檜皮で葺かれているようだ」と指摘する。

(29) 川本桂子「安土城の金碧画はどんなものだったのか」(『客殿と障壁画』週刊朝日

百科日本の国宝別冊 国宝と歴史の旅九号、二〇〇〇年十二月)に「天守の居住空間の座敷が六畳・八畳・十二畳とかなり小さいことや部屋ごとに画題が変えられている点からみても、安土城には室町的な要素がまだ多く存在しているわけで、安土城障壁画を二条城などの近世城郭のそれと同様に考えてはならない」とある。

(30) 源豊宗『大徳寺』（朝日新聞社、一九五八年、『源豊宗著作集5』思文閣出版、一九七九年、所収）に「桃山時代はすべて古い伝統が、その力を失ってきた時代である。聚光院ではこの伝統が守られている点、さすがに永禄の足利性を思わせる」とある。

「宝山詩鈔」聚光院

祖心本光禪師笑嶺和尚開基

永禄年中建之今及百五十五年 為三好修理大夫長慶号聚光院其嗣子

左京太夫源義継建之

中ノ間 墨絵松竹梅芦雁

狩野永徳

礼ノ間 墨絵山水

同

檀那ノ間 墨絵琴棋書画

同

(31) 山本英男『初期狩野派—正信・元信』（『日本の美術』四八五号、二〇〇六年十月）

渡邊一『東山水墨画の研究』（座右宝刊行会、一九四八年、増補版、中央公論美術出版、一九八五年）

(32) 山根有三「塔頭の障壁画」（註27前掲『大徳寺』）

(33) 「藤涼軒日録」文明十七年十一月二日条

狩野助所筆之画草案二幅。供 台覧。（中略）又九品曼陀羅見之為本者可多。自浄土宗方被召可賜由白之。相公曰。相阿在父喪。来月十日比可出仕。出仕以後自御倉取出。可被供一見也。可命調阿之命在之。

「同」同年十二月八日条

十僧画草案。相阿出仕以後。与相阿相議定調之可乎之由白之。相公曰諾。乃伝台命於鹿埜助宅。

「同」同年同月二十四日条

十僧画様。去十八日横川。相阿。鹿野助。終日於愚所評議之。

足利義政の命による絵画制作において、図の草案、図様について相阿弥が狩野正信に指導したと思われるが、同時に僧録である亀泉集証や横川景三など禪僧が相阿弥と正信らとともに絵画制作に介在していることも留意すべきである。彼らを含めた絵画制作のシステムを明らかにする必要がある。

(34) 「宝山詩鈔」大仙院

正法大聖国師古嶽和尚開基

永正年中建之今及二百七年 足利義政公 曰東山殿 帰和尚移飯山名石

以奉師即是相阿弥所作也至今猶存

絵 中ノ間 墨絵山水

相阿弥

礼ノ間 墨絵耕作

狩野雅楽助

檀那ノ間 中彩色花鳥 古法眼

衣鉢閣 墨絵祖師 古法

大書院 朱買臣太公望 同

(35) 相澤正彦「芸阿弥画本の幻影—弟子祥啓の作品から」（『講座日本美術史 2 形態の伝承』東京大学出版会、二〇〇五年）

(36) 山本英男『室町時代の狩野派—画壇制覇への道—』（京都国立博物館、一九九八年）作品32解説

(37) 西和夫「大仙院本堂の建築と障壁画—創建平面の復原、設計変更の否定、そして障壁画」（『建築史研究の新視点—建築と障壁画』（中央公論美術出版、一九九九年、第四章）

山根有三氏は註32前掲論文において大仙院障壁画の担当について「大仙院の開祖古岳宗豆が障壁画を元信に依頼し、いまだ障壁画制作の経験に乏しい元信が、父正信の東山殿障壁画制作に関係のあった相阿弥（義政と正信の仲介役として画題や画本の撰択を助けた）を顧問に迎えたと考えたい」とする。

(38) 綿田稔「真珠庵藏竹石白鶴図試論」（『待兼山論叢』二十八号美術篇、一九九四年）

綿田氏は伝狩野正信筆竹石白鶴図の考察において、正木美術館藏芸愛筆花鳥図屏風との係わりを示唆した。これも狩野派と阿弥派の関係を認めると理由のあることと思われる。そのほか相阿弥作と伝える花鳥図屏風など知られる（相阿弥／祥啓）日本美術絵画全集六巻、集英社、一九七九年）が、実見しておらず言及できない。ただこうした水墨花鳥図に対して新たな視点で検討する必要があるだろう。

(39) 武田恒夫「天瑞寺客殿画考—永徳大画をめぐって」（『美術史の断面』清文堂、一九九五年）

註5前掲「狩野永徳」展図録、作品45、46解説

「都林泉名勝図会」金鳳山天瑞寺

客殿中ノ間 総金彩色 松一式 狩野永徳筆

礼ノ間 同 彩色 竹一式 同筆

檀那ノ間 同 彩色 桜一式 同筆

衣鉢ノ間 同 彩色 菊一式 同筆

大書院 墨画山水 同筆

東ノ間 墨画箔少し 三笑図 同筆

北ノ間 同 富士山 同筆

(40) 註32前掲山根論文に「室町時代の最末期、永禄九年（一五六六）に制作された永徳の四季花鳥図襖絵は、その表現において、豪壮華麗な桃山絵画を先取したもの、

いやすでに桃山絵画そのものである」とある。

辻惟雄「図版解説」室中」〔障壁画全集 大徳寺真珠庵・聚光院〕美術出版社、一九七一年）には「聚光院花鳥図の特質は、その構成と筆致に見られる爽快なダイナミズムである。それは松や梅の巨幹の激しいうねりによって起動され、枝や葉、岩などに共鳴作用をおよぼし、遂には画面の点苔の一つ一つにまで振動をおよぼす、いわば力学的交響の場というべきものである」とある。

- (41) 鈴木廣之「元信様花鳥図の残存と継承」〔絢爛たる大画Ⅰ〕花鳥画の世界三巻、学習研究社、一九八二年）には「元信様では水墨と彩色表現は可逆的で、一方から他方へのトランスフォームが容易に行えるように仕組まれている」とある。鈴木氏は狩野派が用いるモチーフの類型化を超えた形態の極端な抽象化現象を「超類型化」と表現し、花鳥図屏風でのモチーフが異なった種類の禽鳥、水墨行体、著色真体、濃彩の金碧画までの幅を持っているとしている。こうしたモチーフを当てはめることができるいわば万能の構成を元信様花鳥図が持ち合わせていたことを指摘している。

- (42) 斉藤昌利「霊雲院襖絵と元信」〔妙心寺〕日本古寺美術全集二十四巻、集英社、一九八二年）

霊雲院各室の画題

室中間 山水花鳥図
札ノ間 琴棋書画図
檀那ノ間 溪山問奇図
衣鉢ノ間 月夜山水図
書院ノ間 雪景山水図
山水落雁図
宿鴉宿鴨図

- (43) 註36前掲『室町時代の狩野派』作品51解説

- (44) 武田恒夫『近世初期障屏画の研究』（吉川弘文館、一九八三年）第一章 第三節 初期狩野派と屏風絵

- (45) 秋山子爵家旧蔵本、註註2前掲書「d 伝狩野元信筆 群雁図屏風」(二三四頁)参照。

- (46) 川崎博氏は註13前掲論文で、根津美術館本を松栄筆とする辻説に対して異議をとなえている。

- (47) 紙本墨画金彩、六曲一隻、竪一五・二、横三五・一・六。「元信」壺印は元信花鳥図屏風下絵に捺す辻氏がB印とした印に近いが別印である。

「関東水墨画の200年―中世に見る型とイメージの系譜」展図録（栃木県立博

物館・神奈川県立歴史博物館、一九九八年）

なお最近所在が判明し、「対決―巨匠たちの日本美術」展（東京国立博物館、二〇〇八年七月）に出品された「松に叭々鳥、柳に白鷺図屏風」はこれまでその展開を見てきた元信様花鳥図と樹木、岩、鳥など部分的な描写の形態とモチーフの共通点をわずかに残しながらも、左右両隻は互いに関連性が少なく、ほぼ独立した構成で、主木に滝、岩などのほかは、単一の種類の鳥を配するという、それまでの屏風両隻を使ってひとつに見立てた大画面での情景的な表現から左右の対照（鳥の白と黒、水流の静と動など）を楽しむような装飾的な様相を見せている。これは元信様の花鳥図屏風の構成から離れて、次なる時代の新しい展開を示した作品と思われる。

- (48) 紙本墨画淡彩、六曲一双、竪一五・一・七、横三五・八・四。「元信」壺印は印面が不明瞭であるが、根津美術館蔵花鳥図屏風の印に近いと思われる。

辻氏はすでに本図の存在を確認している（註2前掲書、挿図リストおよび挿図）。

- (49) 山岡泰造『狩野正信／元信』（『日本美術絵画全集』七巻、集英社、一九七八年八月）

(50) 小川裕充氏は「大仙院方丈襖絵考（上）―方丈襖絵の全体計画と東洋障壁画史に占めるその史的位位置（一）（二）（三）（『国華』一一二〇―一一二二号、一九八九年一―三月）で、方丈障壁画の各面の季節について、四方四季の考えを取り入れて東面＝春、北面＝冬、西面＝秋とする。私見はこれを否定するものではなく、各面の季節はおおよそそれに従っているが、画面全体の連続性が強く、季節も各面ごとに変化するというよりもモチーフの展開に順じて移行することを指摘する。

なお、水流の岩にとまる小禽は霊雲院でもほぼ同図様の鳥が柳の下に描かれていることから、そこでは夏の景物として扱われているようだ。ただし、霊雲院では若竹と白鷺、雁が同画面に描かれるなど景物の使い方は厳選されていない。

初期洛中洛外図屏風においても画面向かって左より右にかけて季節が移行するものがあり、これも観者の位置によるものであろうか。狩野博幸氏が「洛中洛外図の流れ」（『都の形象 洛中・洛外の世界』展図録、京都国立博物館、一九九四年）にて、初期洛中洛外図屏風を向かって左に下京、右に上京の隻を置いて鑑賞すると季節が順当に変化していくことを指摘するのは示唆的である。

- (51) 宮坂敦子「聚光院の四季花鳥図襖絵について」〔美術史学〕八号、一九八六年）

(52) ベッティーナ・クライン「狩野永徳における伝統性と独創性」〔「永徳と障壁画」日本美術全集十五巻、講談社、一九九一年）には「聚光院の『四季花鳥図』は、狩野派の大画面絵画の、以後ふたたび到達することのできない絶頂を示している。明瞭な画面構成や、すべての部分の快い調和、それに加えて豊かな想像力と無理のな

い演出とは、すべて、観者には完全な美の表現として映る」とある。

(53) 「本朝画史」

山水人物花鳥皆為細画、間有大画、望之則似舞鶴奔蛇之勢、其人物岩木花草有過於祖先也、豊臣秀吉公築聚楽大坂二城、建大殿、使永徳画其金壁、当時諸侯大夫等亦築大厦、設金壁、則必求其画、然永徳細筆無暇、故專為大画、或松梅長一二十丈、或人物高三四尺、其筆法皆粗而草、然与元信無論其優劣者、墨画用蘆筆、大抵有祖風、頗出新意、怪々奇々、自得前輩不伝之妙、以独歩一時、骨氣正而奇、凡得手於大画者、五百年來未曾有右者也

(54) 武田註44前掲書「第二章 障壁画 第三節 大画構成 二 狩野永徳と大画」に

「聚光院方丈にみる狩野永徳筆の「花鳥図」襖絵は、大画方式による新機軸として、それ以後永徳自身についても、さらに桃山障屏画様式にとつても、極めて重要な意義をもたすことになった」とある。

(55) 註3前掲水尾論文辻惟雄「花鳥画の歴史と花鳥図屏風—古代中国から桃山まで—」

「花鳥画—花木・花鳥—日本屏風絵集成六巻、講談社、一九七八年」

(56) 雪舟筆とする花鳥図屏風を代表する小坂家本（京都国立博物館）も石見益田家の所蔵であったと伝える。当図は江戸時代初期には雲谷等益によつて屏風装の写本が作られ、狩野探幽によつても縮図に書かれるなど、その図様は流布したようだが、十六世紀においてはどうかであったか（綿田稔「雪舟系花鳥図屏風の研究—一仮説として—」『天開図画』五号、二〇〇五年）。

十六世紀に山口に關係の深い禅僧というと策彦周良がいる。策彦と西国との關係の深さ、つまり大内氏との強いつながりによつて山口周辺に所在した文化、とくに絵画については雪舟を京都へ再認識させる働きをした可能性は高い。策彦と狩野派画家との係わりは勘合貿易の際の明への贈答金屏風を元信に依頼していることや先述した福岡市博本二十四孝図屏風、承天寺図（福岡個人）など数多く、今回の狩野永徳展の作品の中にも策彦の賛を付したものがあつた。策彦が狩野派の絵画制作において重要な鍵を握っていたかもしれない。さらに、策彦は京都において文芸の交友の中でも重要な人物であつた。漢詩文のやりとりで京都の禅僧らとの交渉は無論であるが、宮廷人である大覚寺義俊、聖護院道増、道澄ほか公家の近衛植家や山科言繼、飛鳥井雅敦、四辻季遠、公遠ほか武將の三好長慶、細川幽斎、松永久秀などと連歌、和漢連句を行うなど、文芸を通じた多くの人々との交流がある。とくに連歌師里村紹巴との交遊は多くの和漢連句の競作によつて知られる（渡邊雄二「高雄観楓図の一解釈—風俗という表象の文脈—」『デ・アルテ』十二号、一九九六年）。三好長慶の葬儀の際は河内真観寺において五山の禅僧の代表の一人として策彦が参加

するなど多くの交友の中心人物と目される。また、策彦も関わつた福岡市博本二十四孝図屏風の注文主とする聖護院道澄も毛利家との關係が深く、雪舟を京都に伝える人物の一人と目されるかもしれない（城市真理子氏より示教）。

(57) 田中敏雄「狩野派の画人と大友宗麟」『大阪芸術大学紀要（藝術）』十五号（一九九二年）

伝承では丹生島城の障壁画について「御殿の帝鑑の図、或は花鳥の下絵を、所々削りて是を直す」（『大友興廢記』「見山絵問談之事」とあり、すでに帝鑑の図を描いたとする。これを時期尚早で画題を誤るなどの考えもあるが、帝鑑図の成立を秀頼版「帝鑑図説」成立（慶長十一年）以降とするためであろう。しかし、明版の原本はそれより早く狩野派へもたらされていることも考えられる。明使鄭舜功が弘治二年（一五五六）、白杵に來航するほか、永祿年中に唐人町ができ、明からの帰化人が住むのは示唆的である。

(58) 矢部良明「茶の湯とやきもの17 茶の湯美術における天正十四年—宋元の古美術から桃山の現代美術へ—」『日本美術工芸』六三二号、一九九一年五月

(59) 石田佳也「唐獅子図屏風」をめぐる考察 その主題と制作背景について（『日本美術史の水脈』ベリかん社、一九九三年）

石田氏は「獅子窟無異獸」のことをひいて、これを用いた策彦周良や西笑承兌の詩文を紹介する。氏は「これを新たに絵画化するに当たっては、禅僧の示唆があつた可能性がやはり無視できないからである」として、ほかに南化玄興、笑嶺宗訢、古溪宗陳などの禅僧の存在にも注目している。なお、西笑は幻住派で、秀頼版「帝鑑図説」の刊行にも係わっている。策彦も幻住派の禅僧と深く係わつたことが知られる（渡邊雄二「乳峰寺・駿岳碩甫像について—幻住なる肖像画の存在—」『福岡市博物館研究紀要』五号、一九九五年）。

太田昌子「服属儀礼と城郭の障壁画」（『日本の時代史13 天下統一と朝鮮侵略』吉川弘文館、二〇〇三年）でも西笑はじめ策彦などが二十四孝図や帝鑑図の成立に果たした役割について重視すべきことを指摘している。

(60) 山本註31前掲書

宮島新一「宮廷画壇史の研究」（至文堂、一九九六年）

付記

本稿の作品調査についてはメトロポリタン東洋美術研究センター—東洋美術研究振興基金の研究助成によつた。

（福岡市美術館）